DOI:10.19706/j.cnki.cn42-1062/j.2000.01.002

黄钟(武汉音乐学院学报)2000年第1期
HUANGZHONG(Journal of Wuhan Music Conservatory)

文章编号:1003-7721(2000)01-0009-06

李来璋*

苏祇婆"五旦七调"与郑译"八十四调"辨析

内容提要: 旦调之说,八十四调之论,争讼多年,其间不乏建树。笔者所作"辨析",乃多年研讨我国宫调理论之一部分。本文从古今音乐实践的考查中,辨明了苏祇婆"五旦七调"之本意,并对郑译据苏祇婆旦调之说所推演的"八十四调"进行了解析。同时,考查了郑译所设"应声"之本意并绘制了"应声旋宫图"。

关 键 词: 苏祇婆;郑译;五旦;七调;八十四调;应声
中图分类号: J612　　　　**文献标识码:** A

一、引　言

自隋、唐、宋以来直至今日,诸代名士学者多有论及八十四调、三十五调、燕乐二十八调者。然诸说不一,尚无定论,成为乐史一大疑案。考其诸说,盖出自隋朝郑译之"开皇乐议"。而郑译所创"八十四调之说"亦源自北周时随突厥皇后而来的"善胡琵琶"的乐工——苏祇婆所传"旦调之说"。故明辩旦调之真义,实为廓清这一乐史之谜的关键。

为还本意,必应究其"名"、"实"。"名"、"实"不符者,理应先查其"实",再究其"名",以"实"鉴"名","实"清则"名"自正。

若今人觅古求实,所依者多为历代典籍史料。而历代诸史中真伪杂陈,其间亦有讹传与杜撰者。加之乐谱真迹之匮乏,故困难重重。然人类之文化历史一脉相承,音乐文化历史之长河并未枯竭。在其某段中,其表面可能是一片荒漠,然而她却在沙层下面汩汩流淌。在其奔流中,不断地滋润着两岸的田园植被,同时也汇注了新的支流。由于地域地貌之不同,人们对其开发利用之不同,形成了大小不同的湖泊、水库,最后注入大海,大海与大海又汇成汪洋。这湖泊水库,正如各地之民族民间音乐,这大海,正是总体上的民族民间音乐文化,这汪洋,恰似人类音乐文化之总汇,在这绚丽多彩的民间音乐中,蕴藏着古往今赖的音乐财富,我们从中可以发现各种"活化石",剥离和提取多种"遗传基因",从而理清其间的传承关系。

笔者正是遵循此道,深信古今之音乐实践有其某种内在(不是外在名目)的延续性和一致性,积年学习探索,实践考查,有所收获。今成此篇,略陈一已这见。企望方家赐教。

* 作者简介:李来璋 男,1942年生;吉林省艺术研究所研究员(长春　130021)
收稿日期:1998-11-06

二、旦调之说系于琵琶

《隋书·音乐志》载郑译之乐议云:“先是周武帝时,有龟兹人曰苏祇婆,从突厥皇后入国,善胡琵琶。听其所奏,一均之中间有七声。因而问之,答云:‘父在西域,称为知音。代相传习,调有七种。’以其七调,勘校七声,冥若合符。一曰沙陀力,华言平声,即宫声也。二曰鸡识,华言长声,即商声(南吕)也。三曰沙识,华言质直声,即角声也。四曰沙侯加滥,华言应声,即变徵声也。五曰沙腊,华言应和声,即徵声也。六曰般赡,华言五声,即羽声也。七曰俟利箑,华言斛牛声,即变宫声也。译因习而弹之,始得七声之正。然就此七调,又有五旦之名,旦作七调。以华言译之,旦者则谓‘均’也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均,已外七律,更无调声。译遂因其所捻琵瑟,弦柱相饮为均,推演其声,更立七均,合成十二,以应十二律,律有七音,音立一调,故成七调十二律,合成八十四调,旋转相交,尽皆和合。[1]”

这是最早见诸于史料记载,并由郑译所阐明的“旦调之说”。从文中所述可知,“五旦”、“七调”之名,出自善胡琵琶的龟兹人苏祇婆之口并依据“代相传习”的胡琵琶引述出来的。郑译推演八十四调,亦在苏祇婆所传五旦七调基础上,“更立七均”,于琵琶上“弦柱相饮”而成。然苏祇婆和郑译所用为何种琵琶?唐人段安节在《乐府杂录》中作了明确回答:“琵琶八十四调方得是五弦五本。[2]”由此可知,苏祇婆所用之胡琵琶当为五弦琵琶。五旦七调(三十五调)与郑译之八十四调亦均在五弦五本的琵琶上推演而成。

三、五弦五本与五旦七调

据查,最初琵琶与阿拉伯的“oud”(伍德)同制。其定弦法均采用倍四为度的平调定弦原则,其散声只用正声,不用变声[3]。由此可知,五弦的散声当为宫商角徵羽五正声。按四度定弦法当为角、羽、商、徵、宫。(按:张祜《五弦诗》所云:“徵调侵弦乙,商声过指笼”。此示外二弦或内一弦二柱为徵,三弦为商。此当为宫、徵、商弦序之注脚)此可看作黄钟均(宫)之五正声,其律正当姑洗、南吕、太簇、林钟、黄钟。若此,五弦五本之琵琶弦位当如图:

姑角　　南羽　　太商　　林徵　　黄宫

蕤	变徵　应	变宫　姑	角　南	羽　太	商
林	徵　黄	宫　仲	清角　无	清羽　夹	清商
夷	清徵　大	清宫　蕤	变徵　应	变宫　姑	角
南	羽　太	商　林	徵　黄	宫　仲	清角
无	清羽　夹	清商　夷	清徵　大	清宫　蕤	变徵

上图所示五弦五本之琵琶,可奏全黄钟至应钟十二均宫调。依据旋宫之法,若以五音,可成六十调;若以七声,可成八十四调;若择七均七音,相旋可成四十九调;若择四音七均,可成二十八调……苏祇婆在“代相传习”中,择用五旦七调,以此旋转相交而成三十五调。郑译且择其极,取七声、十二均,相旋为八十四调。然郑译所为,则是受苏祇婆影响后,化(译)“旦”为“均”,化(译)“调”为“声”,更立七律相旋而成。至此,郑译突破了以往的“七音六律以奉五声,旋宫六十调”之传统。正如苏夔所驳:“月令所载,五音所中,并皆有五,不言变宫、变徵。又春秋左氏所云:七音六律以奉五声。准此而言,每宫应立五调。不闻更加变宫、变徵二调为七调。七调之作,所出未详。”郑译则用“四时”、“三始”相合为七,以辩“七调之作”。由此可知,郑译之前皆用宫商角徵羽五调式,不用“二变调式”,即“每宫应立五调”。七调式之谓盖从郑译倡而始之。

然苏祇婆之五旦、七调本意若何?

由上图我们可看出,整个琵琶上正担着黄、太、林、南、姑五个散声。换言之,五个散

声正旦（压）在琵琶的山口处。如此正应苏祇婆五旦之律名。视此情状，不由想到很多乐人至今还将承受三根弦的半平半圆的木杆叫做“三弦担（dan）子”，将承受二根弦本杆称为“二胡担子”。在弹、拉时，可从“山口”和“千斤”处获得各弦的基础音——散声。诚如何昌林先生所考：“旦当梵语 Drone（‘台’音）——指弹拔乐的空弦散声。[4]”若此，五旦即为五弦琵琶的五个散声，即五正声。

下面我们再从其后的有关史料中印证一下此五旦之本意。前文所引，古传七音六律以奉五声，旋宫六十调，乃为十二均（宫）五调式相旋而成。唐人段安节所著《乐府杂录》（又称《琵琶录》）中明载“别乐识五音轮二十八调图”，这分明是沿用旋宫古制。此“五音”当指宫、商、角、徵、羽五正声。因“徵音有其声无其调”，而由宫、商、角、羽四正声与七调（宫）相旋而成二十八调。七调又称七运（韵），运、均相通。故七调乃为七均（宫），即今之七调矣。反之，若将宫、商、角、羽解为均，那么同均只含三宫，岂有同均而含七宫之理？！若同均有七宫，那只能理解为同均之七声各主为宫了。而宫、商、角、羽则只是分别布于七宫（均）之中的各“调声”（即调式）了。由此可知，四正声（加徵则为五正声）则主指四调式的调首音。七调则为所应七律（均）之七宫。《辽史·乐志》中亦明载：“四旦二十八调”。此间“四旦”正为四正声之注解。故，“旦”当解为四正声即四调式之调首音。因而苏祇婆之五旦，亦当解为五调式之调首音。其七调正为应于七律（均）所当之宫位。即现代意义上的“调”。三十五调即由五调式与七宫（均）相旋而成。此即“旦作七调”之意。以今言译之，则为五种调式分作于七调之上，相旋则成三十五调。依此，笔者制出“苏祇婆五旦七调图。”（图略）

四、五旦七调之历史孑遗

无独有偶。距隋朝一千多年后的今天，仍然在民间的音乐实践中存活着三十五调。即在一件乐器上用民间七调，即七个宫系与宫商角徵羽五调式相旋而成，而且还可按一定规律返始复原[5]。其间含盖了二十八调（七宫四调式）；二十五调（五宫五调式）；二十调（四宫五调式或五宫四调式）；十六调（四宫四调式）；十二调（四宫三调式）等等。若加中管或用紧慢弦及移柱法成十二宫系，则可得六十调（十二宫五调式）。若加“二变”调式，则可得八十四调（十二宫七调式）、四十九调（七宫七调式即内外七调）。

古今如此相通，难道是历史的偶合吗？让我们先顺着历史的脉络考查一下吧。

自隋朝郑译学得苏祇婆五旦七调在五弦琵琶上推演八十四调后，唐祖孝孙又用增设中管的方法在管色上求取八十四调。然二者皆为理论而已，在音乐实践中从未用全过。故唐、宋（辽）等则只用二十八调，此乃依据四弦四项琵琶而为。然考比今日高手用八孔管子、唢呐能翻奏七调（宫），相信唐宋间的高手亦能在九孔筚篥上奏全七调（宫）。这可由祖孝孙用管色（加中管）翻奏八十四调中得到印证。至于“五正声无徵”，这是依据四弦四项之唐琵琶比定的（另文再述）。在实际音乐实践中是存在着大量的徵调式乐（歌）曲的。唐代诗人元稹就有“赵壁五弦弹徵调”的诗句。这都说明七宫五调式之三十五调在音乐实践中是有其存在基础的。而明代乐书中则更清楚地记载着“一笛通转七调”。此七调（宫）延用于清代、民国直至今日。其调名次序虽略有不同，却均为：正宫调、小工调、凡字调、六字调、乙字调、上字调、尺字调（正宫调又称四字调或五字调）。现今乐人之高手均能在笛子、唢呐、管子等吹管乐器和弦索乐上翻奏七调[6]。

通过历史的追溯可知，当今民间音乐中还在应用的三十五调并非无源之水，乃是我国传统六十调的余脉。系苏祗婆五旦七调之历史孑遗。古今之通，正说明音乐文化历史的传承性和内在的一致性。正如《隋书·音乐志》中所言：“乐名虽随代而改，声韵曲折理应常同。”

五、“郑译乐译”之再议

综上所考可知，旦调之说古今争议，盖由郑译“化旦为均”、“化调为声”所起。究其原委，则由如何看待古之七声所致。

古之音、律对应。七声（五正二变）即七音，各应其律（旋宫转调时方有变化）。由七音可构成三种音阶，即五正音不易，而二变音各有取舍：古音阶（雅乐音阶）之“二变”取其变宫、变徵；新音阶（下徵音阶）之“二变”取其清角、变宫；清商音阶（燕乐音阶）之“二变”取其清角、闰（清羽）。三种音阶宫位应律不同，构成三宫。而三宫所辖七声又共应七声所属之七律，即三宫同在一均之中，故谓之同均三宫。“均”者，乃由五度链之相续七律（音）构成。其起始之律（音）当为“均主”。一均七律（音）按序排列的间隔关系与七声之音程关系一致。然七声所应之律亦可各主为宫，则七声所应之七律即为七宫之宫位所在。故七声所应之七律之律位关系则为七宫所应之律位关系，并与苏祗婆七调及民间七调关系相同。

表 1

律(均)		林	南	应	大	太	姑	蕤
		黄	太	姑	蕤	林	南	应
同均三宫 三种音阶		(宫)	商	角	变徵	徵	羽	变宫
		清角	徵	羽	变宫	(宫)	商	角
		闰	(宫)	商	角	清角	徵	羽
民间七调		^{b}E	F	G	A	^{b}B	C	D
苏祗婆	七调	沙陀力	鸡识	沙识	沙侯加滥	沙腊	般赡	俟利箑
	五旦	旦	旦	旦		旦	旦	

七声又可自为调首(调式主音)，从而构成七种调式。虽调首音所应七律不同，且可属于同宫之七调式。在旋宫转调中，七调式又可布于各宫、均之中。而我国古代旋宫之制，只用五正，不用二变。即每宫只立五调式。

由上可知：七声对应于七个律位，既可视为某宫（均）之七调式的调首音，又可当作七宫之宫位，还可看作某均之三宫中三种音阶的七个音级。相互间不仅间隔音律关系相同，且与苏祗婆七调、段安节七运及当今民间七调的音律关系相吻合。由此看来，七声与七音、七律、七调、七宫、七均纵横交织，相涉甚密。只是从不同层次，不同角度来看罢了。这就难怪在郑译“以其七调，勘校七声”时“冥若合符”了。但这种“化调为声”的过程尚需作一番对应调整。这也就难怪“译因习而弹之，始得七声之正”了。

郑译又依其所识，将五旦译为均。并说“其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均。以外七律，更无调声。”很显然，“已外七律”之前五均(即五律)则各有“调声”了。而“调声”者，当指所应某律之调式主音。五旦所应之五律，正当黄钟均之宫、商、角、徵、羽五个调式主音。这里，郑译所言已露“旦”之真相。然由于前文所述声、律、均、调之特殊关系，郑译则视“旦”为“均”。因而“更立七均，合成十二，以应十二律。”接着却不提与苏祗婆之七调（郑译将其译为七声）相旋“以合八十四调”。而另谈“律有七音，音立一调，故成七调。”郑译这种若即若离、忽此忽彼之“乐议”，分明是受制于声、律、均、调纵横相通之困惑所致。

诚然，我们这里考证郑译之失误，并不否

定他创用八十四调，从而将旋宫转调推向更高层次的历史功绩。他以十二律与七调（式）相旋八十四调是可自成经纬的。

六、郑译之八十四调及应声旋宫图

郑译创用八十四调是经历了一番变通和调整过程的。

当其在五弦琵琶上“旋转相交，尽皆和合”时，却出现了新问题：“仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫应用林钟为宫，乃用黄钟为宫，应用南吕为商，乃用太簇为商，应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，二声（声声）并戾。其十一宫七十七音例皆乘应，莫有通者。”为此出现了移律。据林谦三先生考：“郑译之新律表示着对于太乐之律要低五律。隋、唐俗律认为与此相同时，则所谓太乐律可比于铁尺律。”隋之铁尺律黄钟为 $^{\sharp}$f，林钟当为 $^{\sharp}$c。如上所说，黄钟代之林钟，故郑译新律黄钟为 $^{\sharp}$c。

又据林谦三先生考，苏祇婆之七调与印度七调碑有关，且印度调是以商为调首的。而郑译考定沙陀力调与林钟宫位律高同，而宫商不同。郑又将做为商调的沙陀力提至新律太簇（铁尺律南吕），即新律黄钟之商位。然沙陀力调原与林钟宫位相当，故郑又按中国以宫为中心的观念将七调之首的沙陀力定为正宫，即太簇宫，律高当为 $^{\sharp}$d。《隋书·律历志》云：“万宝常所造水尺律，说称黄钟律当铁尺南吕倍声。”当知水尺律之黄钟亦为 $^{\sharp}$d，正与郑译新调之黄钟律大体相当。其变化如下表。

表 2

律高	$^{\sharp}$c	d	$^{\sharp}$d	e	f	$^{\sharp}$f	g	$^{\sharp}$g	a	^{b}b	b	c	$^{\sharp}$c	d
铁尺律	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷
郑译新律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大
苏祇婆七调	沙陀力		鸡识		沙识		沙侯加滥	沙腊		般赡		俟利箑		
郑译调律			黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
苏祇婆七调			正宫 沙陀力		鸡识		沙识		沙侯加滥	沙腊		般赡		俟利箑

郑译在进行“化调为声”、“化旦为均”、移律、调律之同时，又设用了“应声”。

《隋书·音乐志》载：“（郑译）又以编悬有八，因作八音之乐，七音之外更立一声，谓之应声。”其志又载大叶中删定乐曲一百四曲中有“宫调黄钟，应调大吕，商调太簇……”林谦三与吴南薰先生具以为应调出自郑译之应声。若此，应声当在大吕位，置于宫商之间。郑译推演八十四调只用七声十二均，不言第八声之应声，可知应声另有其用。

古来旋宫有逆顺（左右）之法。即四、五度转调。十二次返始黄钟。这里仅举黄钟转林钟之例以予理示：

表 3

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
宫	（应）	商		角		变徵	徵		羽		变宫
	变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角

由此不难看出,由黄钟宫转入林钟宫时,林钟均之变徵声为黄钟均七声之外一声,位当大吕。相信此即郑译“七声之外更立之应声”。而当继续旋宫至太簇宫(均)时,此“应声”又易位于夷则。故知“应声”不固执大吕。而应声所在之位均为原宫之宫商之间的变商声,即新宫之变徵声(详见下面应声旋宫图表)。由此考定,郑译之“应声”乃为旋宫而设。由此八十四调方能“旋转相交,尽皆和合。”据此,笔者制出郑译应声旋宫图表如下。

表 4

序	律 / 声 / 均	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
0	黄钟均	宫	(应)	商		角		变徵	徵		羽		变宫
1	林钟均		变徵	徵		羽		变宫	宫	(应)	商		角
2	太簇均		变宫	宫	(应)	商		角		变徵	徵		羽
3	南吕均		角		变徵	徵		羽		变宫	宫	(应)	商
4	姑冼均		羽		变宫	宫	(应)	商		角		变徵	徵
5	应钟均	(应)	商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫
6	蕤宾均	变徵	徵		羽		变宫	宫	(应)	商		角	
7	大吕均	变宫	宫	(应)	商		角		变徵	徵		羽	
8	夷则均	角		变徵	徵		羽		变宫	宫	(应)	商	
9	夹钟均	羽		变宫	宫	(应)	商		角		变徵	徵	
10	无射均	商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫	(应)
11	仲吕均	徵		羽		变宫	宫	(应)	商		角		变徵
12	黄钟均	宫	(应)	商		角		变徵	徵		羽		变宫

表 4 为顺旋(右旋)之旋序。若以黄钟均之变徵(蕤宾)为应声,以当变商之位,则以仲吕为宫。余皆仿此,便为逆旋(左旋)之旋序(黄→仲→无…→黄)。

表 4 以黄钟均为始均,此乃通例。若以林钟、太簇等均起始依序旋宫,亦无不可。

七、结　　语

旦调之说,八十四调之论,争论多年,其间不乏建树。笔者所作“辨析”,乃多年研讨我国宫调理论之一部分,旨在贡献一已之得。有关见解已于文中阐明,不另赘言。未尽之论,另文专述。其间所述,当有偏颇之处,容后修正。

我国宫调理论,渊远流长,博大精深。继承这笔丰厚的宝贵财富,实为吾辈之重任。笔者将从鲜活的音乐实践出发,参比古今中外,继续努力学习研讨,力求全面把握之,并使其发扬光大。

---

[1]《隋书·音乐志》,中华书局 1973 年 8 月版。

[2] 段安节:《乐府杂录》,载《中国古典戏剧论著集成》(一),中国戏剧出版社 1959 年 7 月版。

[3] 林谦三:《东亚乐器考》,音乐出版社 1962 年 2 月版,第 258 页;《新唐书》,中华书局 1975 年 2 月版。

[4] 何昌林:《燕乐二十八调之谜》,载《音乐论丛》(六),人民音乐出版社 1987 年 3 月版。

[5] 李来璋:《五调朝元》,载《音乐研究》1985 年第 4 期。

[6] 李来璋:《七宫还原》,载《中国音乐学》1991 年第 2 期。

参　考　文　献

1.《隋书·音乐志》,中华书局 1973 年 8 月版。
2.《辽史·乐志》,中华书局 1974 年 10 月版。
3.《新唐书》,中华书局 1975 年 2 月版。

责任编辑　孙　凡